

Filmske podobe iz Platonove votline

Uročena razmerja med filmom in filozofijo

»Si kdaj imel takšne sanje, Neo, da si bil zanje prepričan, da so resnične? Kaj pa, če se ne bi bil sposoben iz njih prebuditi, Neo? Kako bi znal razlikovati med sanjskim in resničnim svetom?« (famozni citat iz famoznega filma *Matrica*)

Od izida knjige Daniela Framptona z naslovom *Filmozofija* mineva slabih pet let.¹ Težko je smiselno trditi, da smemo govoriti o delu, ki je kolosalno začrtalo razumevanje odnosa med filmom in filozofijo, zaradi česar bi si zaslužilo posebno pozornost, ovrednoteno in umerjeno s časovnim jubilejnim spominom. Nesporna pa je njegova ambicija, da poskuša biti nekakšen manifesto, protreptična podlaga za naš razmislek o obojem. Iz tega suhoparnega dejstva izvira naše dolžno zanimanje. Pustimo delikatno vprašanje ob strani, kako uspešen je bil Frampton v svojem poskusu nadgraditi filmskoteoretsko zapuščino Gilla Deleuza. Intenca pričujočih besedil, zbranih v nadaljevanju, ni bila v kakšnem memoarskem vračanju, miselnem preigravanju ali novem odkrivanju njegovih hipotez in stališč. Ne, Framptonova knjiga po svoji konceptualni svežini, povedano iskreno in naravnost, verjetno ne predstavlja kakega izjemnega dosežka s tektonskimi posledicami v našem dojemanju nevarnih razmerij med filmsko in modroslovno dejavnostjo, kolikor se ti stikata, križata, prehajata in prihajata nasproti. A je treba priznati, kar so storili številni teoretiki, da vsebuje kar nekaj dobro otipljivih izhodiščnih konceptualizacij, zaradi katerih se vedno znova splača vračati k nekaterim njenim provokativnim poudarkom, ki sicer morebiti ne upravičujejo neologistične narave filmozofije kot na novo odkritega konceptualnega orodja. Povedano drugače in preprosto: vedno znova smo primorani filozofsko misliti film ali filmsko misliti filozofijo, oziroma smo v to celo prisiljeni, včasih tudi *per negationem*. Zavezanost ene drugi ni bila še nikoli večja. Deloma se to dogaja s pomočjo oprijemališč, o katerih se celo ne strinjamo in se tudi ne rabimo strinjati. Zakaj? Neogibnega prehajanja vsaj dela filozofske dejavnosti in artikulacij v filmski medij, njihovo tematizacijo torej, ne moremo zanikati. Prav tako ne moremo zanikati naših teoretskih naporov – kot da je filozofija delno postala kinematična in kino filmski. In kot da je film postal privilegirani medij ali umetnostna zvrst teoretskega

¹ Knjiga je izšla leta 2006, pomemben spletni vir komentarjev, recenzij in povezav, ki zasledujejo pojem filmozofije, pa je mogoče najti na strani <http://www.filmosophy.org/>. V Sloveniji se je o filmozofiji pisalo sorazmerno veliko, glede na preostale države in teoretska področja – velja npr. omeniti tematsko številko revije *Kino* (5/6, 2008), kot tudi intervju s Framptomom v reviji *Ekran* (34/36, februar-marec 2009).

mišljenja, vsaj tistega za najširše množice. Ob tem ne ciljam na visokoteoretske zastavke pri pomembnih filozofskih avtorjih, prej na vselej vulgarni *populus* – če je religija opij za ljudstvo, če je platonizem krščanstvo za množice, mar ne postaja filmska umetnost prav takšen medij, v katerem filozofija za množice še edinole živi? Skozi katerega je filozofija v profanizaciji tega sveta skorajda še kot edina razpoložljiva sleherniku, ki bi jo sicer rade volje spregledal? Je morebiti zavezanost filozofov poetiki tega medija bistveno večja, kot bi si to upali priznati? Bodoimo še radikalnejši: bi filozofija brez filmskega platna že bila Jurski park, svet neprebavljivih brontozavrov, za katere se nihče ne bi zmenil, če tako rekoč ne bi bilo Stevena Spielberga in njegovega filma iz leta 1993? Ali seveda, še raje, kakšnega drugega?

Obupno pretiravanje, bodo kot prvi ogorčeno vzkliknili filozofi. Za to, da bi filozofija prežive-la, ne potrebuje filma. Nenadoma lahko zazveni običajni zaznavi samoumevno in neizpodbitno navzoče; nemožnost misliti ali misliti modroslovje onstran filmskega, mogoče celo obratno, bi po svoje morala proizvesti pesimistično spoznanje, morebiti bi se morali zdrzniti ob dejstvu, da nam nek medij diktira način mišljenja. Nenazadnje pretežni del slovenske filozofije, še zlasti lacanovske, ne le jemlje zalet za interpretacijo filozofskih idej in konceptov skozi film, tj. z njegovo pomočjo, temveč poskuša celo historičnomaterialno podstat, stvarno zgodovinsko in druž-beno dogajanje, naravnost destilirati iz filmskega platna. Toda kaj, če provokacijo relativiziramo, stehntamo in se zadovoljimo le s partikularno tezo o močnem vzvratnem učinku? Substanciali-zacija mišljenja v filmu, torej filmskega mišljenja, zrcali kajpak obrat od filozofskega mišljenja filma. In prav v to vzajemno vrzel obojega pade pojem »filmozofije«, njegova provokativnost in porojena zahteva, da se z njim spopademo: sicer ne moremo reči, da film misli filozofsko, toda lahko rečemo, da film misli. Mišljenje, kognicija, umska dejavnost, pripisana kot zmožnost filmu, pravzaprav pomeni filozofsko prakso *par excellence* – med trditi, da film misli, ali reči, da film misli filozofsko, ni posebne utemeljene razlike, razen če je nismo utemeljili dodatno. Framptonova »filmozofija«, njegov *tour de force*, je že zato, in to je treba nedvoumno priznati, izmakljiv in dovolj neujemljiv koncept. A zveni atraktivno, pleni pozornost in radovednost, nagovarja vsaj dve heterogeni publiki in obeta, da bosta obe govorili isti jezik. Lahko ga vzamemo za izhodišče ultimativnega srečanja enega z drugim. Gledano v časovnem loku, po svoje začrtuje vse posku-se filozofskega preišljanja filmskega, kot smo ga začrtali tudi v pričujoči zbirki, zgoščeni okoli »nevarnih razmerij« med obema, okoli njunih usodnih privlačnosti.

Kot pravi Shusterman [1997: 50], je morebiti film medij, ki demokratizira filozofsko življenje in mišljenje. V smislu, da filozofija ni zgolj ezoterična, za izbrance rezervirana domena, hobi za čudake in kapriciozno miselno izživljanje za preveč izobražene, temveč je v dostopnosti vsem, v zavezanosti množicam in pop kulturi, dragocena vez med obojim. Ker omogoča izstop iz »resničnega« življenja, ki je dejansko vstop v še bolj resnično življenje, tako rekoč onstran Platonove votline – o tem več v nadaljevanju. Reanimirana prisproda o votlini, v kateri smo kot ujeti čilski rudarji leta 2010 – torej v času, ko to pišem – nesporne zvezde enega največjih televizijskih spektaklov, ne da bi opazili naše lastno stanje, s filmsko realnostjo dobi svoj smisel. Film ni le medij za nefilozofske množice, je tudi medij slutnje, da obstaja ta druga realnost, ne da bi se poglobljali v debele vrele učenosti. Je medij, ki terja temo in mrak, saj vas lahko nenaden obrat k svetlobi oslepi, pred čemer nekajkrat svari Platon – še ena reminiscenca iz dramatičnih scen spektakularnega reševanja čilskih rudarjev, ki so jih dvignili na površje, opremljene s sončnimi očali.

Kaj torej početi s filmozofijo? Namen tukaj ne bo znova opozarjati na provokativnost tega manifesta »filmske filozofije«, temveč misliti njene morebitne posledice. Frampton želi

vzpostaviti »radikalno filozofski način razumevanja kina« (udarne besede založnika), ki združuje ideje filma kot misli, kakor so se pojavljale v 20. stoletju vse od Huga Münsterberga do Gillesa Deleuza. Vseobsegajočo praktično teorijo filmskega mišljenja (ali filmovega mišljenja, dvoumnost, ki jo implicira angleški *film-thinking*), po kateri »filmski stil zajame svojstveno poetično idejo skozi konstantno dramatično intenco glede značajev, prostora in dogodkov v filmu«. ² Kajti kaj natančno pravzaprav počne filozof, ko gre v kino? Upoštevajoč Framptonovo inovacijo, da je film nekaj, kar ima svoj um, lahko pravzaprav tam sreča privilegirani predmet (ali subjekt) svoje obravnave. Dobesedno, kajti sam zapiše tole: »Zdi se, da film razmišlja prav pred nami ... Če bomo začeli razumeti, kako film 'misli', bomo lahko razumeli tudi, kako gibajoče se podobe vplivajo na naše življenje in bivanje.«

Kakor ugotavlja Hansen [2006: 391], je že francoski filmski kritik Alexandre Astruc v članku iz leta 1948 pod naslovom »The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo« nakazal, da je »fundamentalni problem filma v tem, kako izraziti misel«. Režiser po njegovem uporablja kamero kot pero, na podoben način kot pisatelj, in prav v tem mora biti njegovo poglavitno vodilo. Toda film, ki razmišlja pred nami? Kako metaforično ali nemetaforično razumeti ta rahlo enigmatičen opis, v katerem se zrcali bistvo inovacije filmozofije? Drži, »filmind« kajpada ni um, ostajajoč zunanji filmu, lasten npr. ustvarjalcu filma, mogoče režiserju, marveč je imanenten samemu filmu. Seveda nihče ne dvomi, da obstaja realnost avtorskega prispevka ustvarjalca, ki se strukturira s pomočjo npr. nezavednih vsebin avtorjev na podoben način, kot iz premišljenih nagibov in želja. Ali preprosto nehotenih impulzov, ki niso nujno vzniknili iz njegove psihologije nezavednega. Da skratka obstaja dvojnost vpisa v kinematično stvaritev, ki poteka npr. po ločnici zavedno/nezavedno in da je slednje samostojna sfera, ki se nekako »vpisuje« v film, kajti v njem je lahko navzočega ali vpisanega pač več, kot je avtor sploh želel ali imel namen povedati ali prikazati. Je to tisto področje, o katerem govorimo? Nujen in potreben se zdi kakšen korak nazaj v skepticizem; Brian Price v svoji kritiki dovolj lapidarno ugotavlja, da je »skrajno čudno, da bi film imel kakšen um«. Ter nadaljuje, češ »kaj natančno naj bi pomenilo, da film misli?« Ali je tisti, ki misli, namesto nas kot subjekta pravzaprav projiciran na filmsko platno? Je ne le um, ampak natankoma duh, kakor z dvojnim pomenom evocira že angleški izraz »mind«, namesto v človeku skrit (tudi) na filmskem platnu? Smo na sledi izumu nekakšnega »pimum filmere, deinde philosophari«? Dvom je vselej na mestu, celo neizbežen, in zato ponujenega dejstva o filmskem mišljenju ne moremo kupiti kot samoumevno hipotezo, ki je ne bi izprašali. Da bi počeli kaj takega, se moramo v nadaljnjem koraku vprašati, kako zelo je podoben našemu umu in kaj ga dela njemu podobnega.

Kratek ekskurz k antičnemu filozofu

Odgovor na elementarno poizvedbo, kaj točno se dogaja, ko filozof obiše kino, obetajočo določitev skrivnostnega razmerja med umom in filmskim umom, je najbrž mogoče nekam paradoksalno iskati že pri Platonu. Zadeva namreč epistemološko, a hkrati tudi ontološko naravo samega medija proizvedenih podob. V dialogu »Sofist«, vsebinski sekvenci »Teajteta« in razprave o statusu znanja ali vednosti, se Elejski tujec, kot je ohlapno in dovolj anonimno poimenovan, skupaj z družino spusti v dialektično iskanje tistega, ki je sofist. Sokratsko dieretično preizpraševanje izjemoma ne sledi vprašanju »Kaj je x?«, tako tipičnemu za iskanje definicij pojmov, ki ga od sogovorcev

³ Vsi citati so prevzeti iz slovenskega prevoda Gorazda Kocijančiča (Platon, 2009).

venomer terja Sokrat, temveč subjektivni inačici istega, torej »Kdo je sofist?«, implicirajoči poprej opisano definitorično vednost.

Izpeljano pa je ob molčeče navzočem Sokratu in iz ust tujca iz Eleje, ko pogovor steče v smeri odkrivanja njegove prave narave in trči ob pomembna vprašanja »rodov bivajočega«, med katerimi se bo skrivala tudi kategorija, tako značilna zanj – navideznost, pojavnost, fantazmatskost. Naravi sofističnega bo namreč lastna nekakšna neujemljiva bivajočnost, ki to ni – kot nakazuje že uvedba in tacitno poslanstvo tujca iz Eleje, domovine Parmenida kot prvoborca Bivajočega. Za katerega, Bivajoče namreč, se je zaklinjal, da edinole biva. Od kod potemtakem vznikne ta videz bivajočnosti, prikazovanje znanja, *doxa*, navideznost resnice? In mar ni ta navidezna bivajočnost podob v filmski umetnosti natanko v istem razmerju do bivajočega? Odprta dilematika v pogovoru s Teodorjem in Teajtetom zato večkrat zaide na pot preizpraševanja odnosa med paradigmatkostjo in upodobitvijo, zgledom in posnetki, resničnostjo in dozdevnostjo, kajti sofist je obtožen večšine ustvarjanja podob. Teajtet in družčina, s katero se pogovarja tujec, želi ubežati težavi karseda »podobnih« podob, ki ustrezajo realnosti tega sveta s tem, da jim pripiše določeno popačitev in nepopolnost. Med drugim je za kiparje in slikarje rečeno, da so to tisti, čigar dela vsebujejo prevelika sorazmerja, zaradi česar nastopi popačitev: »Če bi namreč podali resnično sorazmerje lepih stvari, bi se – saj več – zgornji deli kazali manjši, spodnji pa večji od tega, kar je primerno, ker prve gledamo od daleč, druge pa od blizu ...« (Sofist, 235e)³

Nato Teajtet nadaljuje: »Ali potemtakem ustvarjalci zdaj pustijo resničnost ob strani in v svojih upodobitvah ne ustvarjajo dejanskih sorazmerij, ampak takšna, ki se zdijo lepa? Vsekakor. Ali ni prav, da to, kar je drugo, imenujemo podoba, ker je res podobno? Da. In tisti del večšine posnemanja, ki se ukvarja s tem, je treba imenovati, kot sva rekla prej, večšina upodabljanja?« (Sofist, 235e–236a) Po Teajtetovem strinjanju z rečenim Elejski tujec pove, da je natankoma privid tisto, kar se »kaže kot podobno lepemu«, če to gledamo iz neprimernega položaja, vendar »ni podobno tistemu, čemur naj bi bilo podobno« (236b). Takšen privid obsega »zelo velik del slikarstva« in je značilen za »celotno večšino posnemanja«. Na kar želi opozoriti, je navidezna točnost in ustreznost podobe ali posnetka, s pomočjo katere ta reproducira resničnost – celo sanje o neki popolni podobi so neizogibno takšne, da so nujno obarvane s slabostmi subjektivne zaznave, kajti predstava navidezno naravne in odlične stvari bo vselej podvržena neki popačitvi, od katere je odvisna, domnevno točna reprezentacija je hkrati tudi popačena. Veščino (*technē*), ki ustvarja privide, ne pa podobe, pa »najpriljubenejšo poimenujemo večšina ustvarjanja prividov« (236c). Platon je torej razvil dve izhodišči, ki vodita do dveh večšin:

»Govoril sem torej o dveh oblikah večšine ustvarjanja podob: o večšini upodabljanja in ustvarjanja prividov (*touto toinun to duo elegon eide tes eidolopoiikes, eikastiken kai phantastiken*)« (236c).

Kaj ima torej filmska tehnika s sofistiko in v čem je to izziv za filozofa? Za začetek si delita vsaj neulovljivost: tako kot Platonov »Sofist« na sledi razpravi o resnici in laži, pravemu znanju in iluzivnemu znanju, poskuša zajeti težavno naravo njegovega bistva, ker je, kot pravi, »rod sofista težaven in težko ulovljiv« (218d), filozofi s težavo zagrabimo osnovno bistvo filmske tehnike, ker imamo opravka s »prividi«. Če je odnos resnice in privida moment, do katerega pridemo v pogovoru, le analoška izpeljava resničnosti in podobe, novo možnost odpre potencialna elaboracija resnice skozi privid – na podoben način torej, kot se dela kiparjev in slikarjev vendarle zdijo resnična, je dozdevnost tu izpeljana le iz velikostnih razmerij, ki jih je nekdo namerno popačil.

»Sofist« nam torej ponuja ironično zgodovinsko izhodišče za razpravo o ontologiji podobe. Ena je domnevna resnica, ki bi se skrivala v aдекватni reprezentaciji »idealnega« objekta, ki je nepopolno upodobljen, kot se to dogaja v platonski metafiziki odnosa med idejo in njenimi posnetki v tem svetu, ki predpostavlja istovetnost vsake tako imenovane podobe. Toda nekaj povsem drugega je različnost, ki razblinja in po svoje konstituira naš dostop do resničnosti, s čimer se istovetnost vsake podobe ustvarja na novo. Upodabljanje in ustvarjanje prividov sta torej dva različna postopka – prvi vsebuje načelo razmerja podobe in »originala«, fantazmatskost se vpisuje v neistovetnost obojega in predpostavlja ontološko določenost. Drugi vsebuje načelo diferenciacije, razkriva ontološko nedoločenost in jo jemlje za edino dimenzijo resničnosti.

Kaj to pomeni v sferi kinematičnega? Primerjavo s filmsko realnostjo kot umetnostjo ustvarjanja podob in prividov je težko zanikati – celo služi kot dobra, ali malodane ultimativna ilustracija istega. Vzemimo, da namesto Platonovega kiparja ali slikarja na tem mestu nastopa filmski ustvarjalec. Je njegov postopek bližji naskakovanju ontološko določene realnosti, ki se fantazmatsko bolj ali manj odmika od naskakovane resničnosti – ob predpostavki, da svojo umetnost ustvarjanja podob hote ali nehote spravlja v takšen odnos z njo –, ali pa je filmska stvaritev nekaj, kar ni povezano z reprezentacijo stvarnega ter s tem podvrženo distinkciji na resnico in podobo, temveč reprezentaciji različnosti in multiplikaciji podob, ki konstituira materialnost podobe?

Ko govorimo o moči filma, njegovi sposobnosti torej, da nas začara in ponudi okvir pogleda na svet, smo prišli do Sokratovega učenca kot prvega potencialnega teoretika filma *avant la lettre*. Toda s tem še nismo vzpostavili situacije, ki jo, kot rečeno, terja Frampton. Svet [filmskih] podob zato še ni imanentno umski, še vedno ni – denimo temu tako – sestavljen iz »mišljenin« (*Gedankendinge*), kot bi rekel Hegel. Razprava o tem, kakšen je status filmske resničnosti, še ni nujno povezana s tem, kakšna je narava podob, ki tvorijo to resničnost, in še manj s statusom umskosti v njih. A za naše razumevanje ni pomemben le Platonov »Sofist«, pokukajmo še v njegov *magnum opus*, v »Državo«. Notorna prisposoba z votlino, ki nas bo tu zanimala, nam s svojo intenco nastanka riše situacijo, v kateri je takšna moč filma prišla do izraza kot medij, ki nas želi zaslepiti in prevarati. Filmska teorija je mogoče, zgodovinsko vzeto, zavezana tudi nastavkom antičnega filozofa, znova kot fusnota k Platonovim dialogom, če znova uporabimo zelo znano krilatico Alfreda Whiteheada, s katero običajno utemeljujejo njihov usodni vpliv na evropsko duhovno tradicijo in širše. Kot pravi kanadski sociolog Ian Jarvie (1987: 45), neizogibno dejstvo je, da je Platonova votlina »najbolj potentna podoba človekovega epistemološkega in ontološkega položaja v celotni zgodovini zahodne filozofske misli«. Kar lahko pomeni, da je film kot tak lahko razumljen kot zaostrena upodobitev tega položaja. Po prisposobi, ki jo pitoreskno pripoveduje Sokrat, so ljudje prebivali v podzemni votlini vse od otroštva. S svetlobo, ki je prihajala od ognja za njihovimi hrbtmi, so priklenjeni z verigami lahko gledali le podobe v na ta način osvetljenem prostoru, ki so se zarisovale pred njimi. To so bili odsevi in sence, kot bi jih spremljali v kakšni lutkovni predstavi. Platonova alegorija ima enostavno ambicijo – pojasniti, na kakšen način se zmotno obnašamo v odnosu do resničnosti oziroma tega, kar imamo za stvarno – gledamo sence pred sabo in jih jemljemo za edine resnične, kot da ne bi poznali nobene druge. Za nas, uboge smrtnike, ujeti v tej votlini, je privid pred nami resničen in hkrati edina stvarnost. Nobene druge sposobnosti nimamo, da bi zaslutiti resnico, upodobitveno »pravo« naravo stvari, kot se kažejo na steni votline. Ne le, da smo ujetniki nekega prostora, hkrati smo ujetniki časa. Ker so dobesedno ujetniki podob pred sabo, se Platonovi »gledalci« teh senčnih podob ne morejo udejstvovati v procesih nastajanja in minevanja – kar pomeni, da so v svoji omejenosti ujetniki obojega, časa in prostora.

⁴ Penley (1990: 61) v knjigi *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis* zelo jasno nakaže, da so vključeni ujetniki v votlini, fascinirani s sencami na stenah Platonove votline, »prvi gledalci 'kina' – edina zgodovinska sprememba v aparatu od tistih časov naprej je le v malo čem drugim kot v tehnoloških modifikacijah«.

⁵ Država, 514b in dalje. Sokratova ambicija pokazati, da imajo ujetniki »za resničnost ... sence izdelkov« (515b), torej slike ali podobe pred sabo, je filmska v tem smislu, da »gledanje utvar« pred sabo ljudje jemljejo za izhodišče svoje fascinacije z resničnostjo, a seveda s to razliko, da se ji bo filmski gledalec predal ob predpostavki, da je »nekako« resnična kot *simulacrum*, medtem ko Platonovi ujetniki, nasprotno, izhajajo iz predpostavke o edino resničnih podobah, ki bi jo šele morali odpraviti. Parafrazirano: če filozof v votlini ve ali sluti, da so podobe na steni neresnične, filozof v kino zahaja, da bi se prepričal, zakaj ljudje pri teh neresničnih podobah vztrajajo.

⁶ Shaviro (1993: 14).

⁷ Allen (1995: 81).

Analogija med filozofom, ki zaide v kino, pa tudi »običajnim« gledalcem, ter tistim, ki je bodisi ujetnik votline ali njen naključni obiskovalec, tu ni le površinska in zunanja.⁴ Lahko bi se porodila marsikomu. Ob tem bi lahko našteali običajne psihološke okoliščine: podobnost situacije npr. v »atmosferskem« smislu, evocirani skozi temačnost kinodvorane, ki spominja na votlino, ali živahnih upodobitev na steni (filmskem platnu), naši zaverovanosti v resničnost podob na njem, malodane hipnotični uročenosti in istovetenju s temi podobami. Nenazadnje nam Platon ponuja kar celoten spekter opisov »slikovne predstave«, ki jo doživljajo prebivalci votline. Govori o tem, kako prebivalci votline ne morejo zasukati glave, o poti med ognjem, ki ustvarja sence, ujetnikih in nizkem zidu, ki si ga moramo zamisliti na način »kot lutkarji pred ljudi postavijo pregrade, nad katerimi kažejo umetnije« (Država, 514b). Toda lutke so le en tip podob, ki smo jih deležni, kajti Platon nadaljuje z opisom »raznovrstnih predmetov«, omenja človeške kupe in druge podobe živih bitij, izdelane iz kamna, lesa in vseh mogočih snovi.«⁵ Primera je še učinkovitejša od tega, globlja in kompleksnejša. Toda v čem?

Ena možnost je, da analoškost vidimo in uzremo v historičnem dogajanju filmske umetnosti, v specifični njenih etap. In to ne zgolj izhajajoč iz prisposodbe o votlini, temveč iz platonске kritike umetnosti kot posnetka posnetka (*mimesis mimeseos*). V mislih imam naslednje: Richard Allen (1995) verjame, da je mainstream produkcija Hollywooda oživila prisposodbo o votlini in ideološko diseminacijo gledalčeve izkušnje predvsem v svoji poklasični fazi, v sedemdesetih in tudi osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Tudi zaradi tega, ker je takrat bilo, kot podobno ugotavlja Steven Shaviro, v metafiziki verbalno v prednosti pred vizualnim, inteligibilno pred čutnim, besedilo pred sliko, rigorozna artikulacija pomenov pred dvoumnostjo nevodene zaznave.⁶ Teoretski dvom večine filmov zrcali Platonova svarila pred potencialno negativnimi učinki umetnosti. Allen zapiše: »Platon verjame, da je umetnost v svojem bistvu prikazen, kajti namesto da bi bili gospodarji tega, kar vidimo, smo prepuščini na milost in nemilost pogledu na svet, ki nam ga diktira umetniško delo ... Zgodovino zahodne estetike lahko razumemo kot poskus, da bi rešili umetnost iz položaja, ki ji ga je pripisal Platon. Ta cilj je bil dosežen z vrednostno razliko med umetnostjo in množično kulturo. Slednja se označuje skozi navideznost, regresivnost in čutnost, visoka umetnost pa se jemlje za pristno, plemenito in gonilno.«⁷

Uročena razmerja med filmom in filozofijo

Kaj pa, če bi poskušali nevarna in uročena srečanja filma in filozofije ujeti ne le z eno zanko, ampak z večimi, jih tako rekoč kategorizirati? Evidentno je namreč, da se odnos med njima vzpostavlja na heterogenih ravneh, ki terja vsaj minimalno taksonomijo. Dober vodič po tem, kakšna je dejanska relacija med njima, najdemo v članku Jerryja Goodenougha (2005). Vzemimo njegov razmislek za izhodišče in izhajajmo iz četverne opredelitve odnosa med njima,

⁸ Goodenough (2005: 2).

⁹ Prav tam.

¹⁰ Goodenough (2005, 3).

¹¹ Prav tam.

predpostavljajoč historično zanimanje filozofov za kino. Seveda to niso vse možnosti filozofskega pristopa do filma oziroma medijev, vendar ponujajo ustrezno vstopno točko, ki zgodovinsko osmišljajo razpravo o tem. Pojdimo po vrsti.

Prvič, filozofa »lahko zanima kino kot takšen, njegova tehnologija, procesi, socialni pomeni gledanja filmov« (2005: 1). Goodenough ima v mislih predvsem sociološke kontekste, izvirajoče iz filozofskih historičnih zanimanj za kino, predvsem za staro analogijo med množicami, naseljenimi v temačnih sobanah kinodvoran, ter npr. omenjenimi priklenjenimi prebivalci Platonove votline, prisposodobami iz »Države«. V to kategorijo bi lahko vključili še različne razprave, ki se dotikajo ontologije filma, saj so ontološki horizonti pogosto speti s tehnologijo, ki se uporablja v filmu, in se nanjo nanašajo. V širšem smislu je ontologija filma topika, ki se zajeda v temelje klasične filmske teorije. Recimo tej kategoriji zanimanja »film skozi ontološki in sociološki substratum«.

Drugič, strokovna razprava med filmom in filozofijo se velikokrat vrtili okoli vprašanja, kako uporabiti filozofijo, da bo ta našla svojo »upodobitev filozofskih tem in zadev«. ⁸ Klasičen primer zadnjih desetih let je gotovo film *Matrica* (Andy in Lana Wachowski, 1999), ki sicer ne vpeljuje povsem svežih idej k poprejšnjim filozofskim izhodiščem, temveč služi kot kašipot do nerešljivih dilem, ki jih najdemo v zaprašenih knjigah. Po Goodenoughu so filmi, kakršen je »Matrica«, pot do »starodavnih filozofskih problemov: razlike med navideznostjo in resničnostjo, vprašanja solipsizma, narave sanjanja ... ne da bi nujno prispevali kaj novega k razumevanju teh dilem«. ⁹ Recimo tej kategoriji »film skozi filozofsko ilustracijo« – *Matrica* ali *Trumanov šov* sta dober zgled filmske upodobitve problema kartezijanskega dvoma, *Memento* ali *Biti John Malkovich* osebne istovetnosti, in tako dalje.

Tretjič, film lahko uporabi filozofijo kot svoj vsebinski zastavek ali podlago na ekspliciten način. Ta tip povezave je sicer povezan s prejšnjim, a je vseeno poseben. Goodenough tu nima v mislih filmov, kot je *Matrica*, temveč tiste, ki v obliki govorjenega dialoga ali predstavljenih oseb artikulirajo filozofijo na ravni eksplicitnega in konkretnega vsebinskega materiala. Primer tega najdemo v diegetskem pripovedovalcu v *My Night at Maud's* (Eric Rohmer, 1969), kjer najdemo temo o marksistični in krščanski filozofiji, ali prostitutko Nano, ki se pogovarja s filozofom Briceom Parainom v *My Life to Live* (Jean-Luc Godard, 1962). Goodenough navaja še film, kot je *Dereka Jarmana Wittgenstein* (1993), ki je »imaginativen v svoji vizualizaciji in je resen poskus ponuditi Wittgensteinovo misel in to, kar Jarman razume kot bistveno vez med mislijo in njegovim življenjem«. ¹⁰ Znotraj svoje diegeze ta film učinkuje kot rahlo fiktivna in stilizirana forma razvijanja filozofskih idej skozi dialog, reflektirana v dramski in stilistični strukturi filma samega. Sem bi lahko prišteli še dokumentarec o Derridaju (Kirby Dick in Amy Ziering Kofman, 2002). Recimo tej kategoriji »film skozi eksplicitno filozofsko vsebino«.

Četrta vrsta, ki po svoje tudi vključuje prejšnje, je tudi najbolj zanimiva, obravnava namreč situacije, ko film kot takšen, *per se*, učinkuje in funkcionira »kot filozofija, kot nekaj, kar je v nekem smislu početje oziroma ustvarjanje filozofije«. ¹¹ V tej inačici torej film prispeva nekaj svojstvenega k izvornemu in čistemu filozofiranju. Recimo tej kategoriji dovolj ohlapno »film kot filozofija«.

Naše spraševanje o tem, zakaj bi filozof sploh želel v kino, kaj ga torej vodi v carstvo filmskih užitek, oziroma enakovredno preizpraševanje, zakaj bi filmski kritik ali teoretik želel na film in filmsko teorijo gledati s filozofskimi očali, lahko dobi zgoraj taksonomično naštete možne odgovore. Mogoče ne zgolj teh, toda osnovnih kategorij verjetno ni veliko več. Eden od mejnih je verjetno primer tridelnega dokumentarca Sophie Fiennes o filozofu Slavoju Žižku z

naslovom *The Pervert's Guide to Cinema*, v katerem ta v prvi osebi ne le razlaga svoje filozofsko razumevanje nekaterih filmov, temveč simulirano v njih – vsaj v nekaterih slavnih scenah – obenem tudi nastopa.

Od neznosne resničnosti nazaj v votlino

»Če pa bi ga kdo s silo zulekel od tu po težavnem in strmem vzponu in ga ne bi izpustil prej, dokler ga ne bi zulekel na sončno svetlobo: ali ne bi pri tem ta, ki bi bil ulečen, trpel bolečine in bil nejevoljen – in ali ne bi potem, ko bi že prišel na svetlobo, imel oči polne lesketa, tako da ne bi mogel videti niti ene od stvari, o katerih pravimo, da so resnične?« (Platon, Država)

Ponujeno metaforo o votlini, figuro našega vstopa v filmsko realnost, lahko najbolj striktno razložimo tudi skozi temeljno avtorjevo intenco. Če je Platon kot mojster izganjanja pesnikov iz države nenazadnje sam uporabljal pesniško govorico v svojem »eksotičnem« nauku, kamor nekateri štejejo njegove dialoge – sicer skorajda edino avtorsko zapuščino, ki jo poznamo –, jo je zanesljivo prav zato, da bi nam z njo nekaj povedal. Zapisani dialogi, končno tudi omenjena prispodoba, so nesporno koncipirani kot njegova filozofska povabila k razmisleku. In so natančno povabila k temu, da se ne predajamo šibki gotovosti čutnega zaznavanja in tega, kako se nam stvari prikazujejo, temveč se prepustimo dvomu v takšno servirano gotovost. Mar ne bi mogli reči, da je – tako kot je Platonov dialog dejansko filozofski *protreptikos*, nagovor k tehtnemu premisleku, naslovljen na najširše množice – tudi film takšna umetnina, ki nas nagovarja k istemu? So filmi, vzeto in povedano banalno, tu za kaj drugega, kot da nam dajo misliti, da vzburjajo razmerja med sanjskim in resničnim in nas s prestavljanjem iz enega dispozitiva v drugega prisiljujejo problematizirati dihotomijo med njima? Za nekatere morebiti ne, toda za nezanemarljivi del med njimi tega gotovo ne bi mogli zanikati. Preskok v neko drugo realnost torej ni potreben, da eskapistično bežimo pred tegobami tega vsakdana, morebiti ni terapevtsko zdravljenje naših psihičnih frustracij, način »izklopa«, prediha in užitka, temveč ima lahko sublimnejšo poslanstvo v vzpodbudah mišljenja. Kajpada ne v vsakem primeru in ne glede na materialne okvirje kinematičnih vsebin, ki so lahko večkrat povsem banalne in miselno nestimulativne – včasih celo eksplicitno. Mehanizem mišljenja, sprožen ob spremljanju filma, zahteva opuščanje sprejetih varljivih mnenj in prepričanj, puhlic in vsakodnevnih samoumevnosti, na podoben način kot za dovolj pozornega ujetnika votline obstaja dvom v sence, ki se porajajo pred njim, in slutnja počela, ki stoji za njimi. Bi smeli reči, da je Platon cineast *avant la lettre* tudi v tem oziru – bi torej smeli njegovo intenco vabila k mišljenju, ki se ne sme ozirati na stvari, kakršne so pred nami, prepoznati tudi v »filmski« dimenziji njegove prispodobe o votlini? Seveda lahko to zveni kot utopistično branje – tega ne moremo pričakovati vsakič in za slehernika, ampak le v primeru, če je film dovolj filozofski in prav takšna tudi njegova publika in njena intenca.

V kulturni *Matrici* (1999), ki jo je zaradi hiperkomentarjev že težko komentirati znova na dovolj uporaben način, Thomas Anderson (igra ga Keanu Reeves) ob računalniškem programiranju živi še eno življenje – v prostem času je nekdo po imenu Neo; kot heker vdira v računalniške sisteme in v tej vlogi pride v stik z Morfejem (igra ga Laurence Fishburne). Življenje v iluziji, zakrita resnica o opustošenosti tega sveta in virtualna *Matrica*, ki nas prepričuje v resničnost

¹² Povezavo med filmom *Matrica* in Platonovo prisposodobno je opazilo že več avtorjev; prim. recimo knjigo *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, urednika Williama Irwina (Open Court, Chicago 2002).

tega sveta, je težko spregledljiv »analogon«¹² votline. *Matrica* kot paradigmatični »filozofski«¹² izdelek na nek način ponavlja osnovno platonsko dilemo – v izbiri med realnostjo in navidežnostjo, med filozofijo in utvaro, med prebivanjem v matrici votline (ali votlini matrice) ter izhodom iz nje. Kjer se, končno, Neo odloči, da bo votlino zapustil in izbral rdečo tabletko. V tem oziru je torej parabola, ki upri-
zarja Platonovo epistemološko ujetost.¹²

Vključimo zdaj ob epistemološkem še ontološki vidik, ki zadeva platonistično poanto: mar ni v danem primeru analoškost primerjave tudi v tem, da nas, tako kot Platon, tudi film ne vodi v nek manj realen svet, kjer si lahko odpočijemo in zbežimo od tega ponorelega sveta, temveč prav nasprotno, po poti od neresničnosti filmske resničnosti k spraševanju o večji resničnosti onstran filmskega? Kajti, če filmska resničnost poraja dvom v našo resničnost in ni kar preprosto njegova fenomenalna podvojitve, potem odpira prostor nenehnemu preizpraševanju tega, kaj točno je resničnost kot takšna. Spomnimo, Noël Carroll (1985) je v zelo odmevnem eseju *The Power of Movies* razvil model zgodbe, ki, kot pravi, najbolj značilno opisuje filmsko umetnost – pravi ji »erotetičen model zgodbe«. Beseda erotetičen (iz grškega pridevnika *erotetikos*) pomeni toliko kot spraševalni, torej temelječ na paradigmi odnosa vprašanje-odgovor. Njegova razlaga je preprosta, filmski dogodki naj bi temeljili na in se odvijali po načelu odgovora na vprašanja, ki so bila zadana pred tem. Film torej »poganja«¹² naše iskanje takšnih odgovorov. Še zlasti hitro si to lahko predočimo v žanru drame – erotetična narava filmskih scen narekuje vrstni red scen, sledečih po načelu vprašanje-odgovor. Recimo: Se bo junak še pravočasno rešil? Kdo je morilec? Kaj se bo zgodilo s truplom? Se bosta na koncu poročila? Erotetičnost kot sestavina razvoja filmske zgodbe nas znova spomni na Sokrata in njegove metode iskanja resnice, na majevtiko in večno drezanje z vprašanji v sogovorce, ki ga tako večše opisuje Platon. Carrollovo poanto bi zato lahko smiselno nadgradili. Ne le, da je erotetična sama struktura zgodbe, ki poganja film, v filozofski perspektivi iskanja odgovora na vprašanje, kakšno je razmerje med manj in bolj resničnim, nas dobesedno napeljuje na večno spraševanje o tem, kje je njuna meja. Spraševanje, ki išče in terja odgovor ter sproža nenehno verigo, nenazadnje nenehno verigo iskanja podob.

Povedano še drugače: mogoče pa je vsak novi obisk filozofa v kinu, vsako novo povabilo na srečanje s filmom, natanko strukturirano na takšen erotetičen način.

Literatura

- ALLEN, R. (1995): *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JARVIE, I. (1987): *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. New York in London, Routledge and Kegan Paul.
- NOËL, C. (1985): »*The Power of Movies*«. *Daedalus* 114, št. 4.
- NOËL, C. (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, Blackwell Publishing.
- FRAMPTON, D. (2006): *Filmosophy*. London, Wallflower Press.
- GOODENOUGH, J. (2005): »A Philosopher Goes to the Cinema«. v: *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. New York, Palgrave Macmillan.
- HANSON, K. (2006): »Minerva in the Movies: Relations Between Philosophy and Film«. v: Noël Carroll in Jinhee Choi (ur.), *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*. Malden, Blackwell Publishing.

- PENLEY, C. (1990): *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- PLATON (2009): Država (IV) in Sofist (I). v: *Zbrana dela*. Ljubljana, Celjska Mohorjeva družba, prevedel Gorazd Kocijančič.
- PRICE, B. (2008): »*Labor thought theory: on Frampton and Beller*«. *New Review of Film and Television Studies*, vol. 6, št. 1, April, 97–109.
- SHAVIRO, S. (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis, The University of Minnesota Press.
- SHUSTERMAN, R. (1997): *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. New York, Routledge.